

A COZINHA AFRO-BRASILEIRA NO SAMBAJAZZ: A CULTURA POPULAR MUNDIALIZADA E O SAMBA MODERNO¹

THE AFRO-BRAZILIAN RHYTHM SECTION IN SAMBAJAZZ: GLOBALIZED POPULAR CULTURE AND MODERN SAMBA



Gabriel Muniz Improta França*

Introdução: o sambajazz e a bossa nova como categorias do samba moderno

A consulta a periódicos² cariocas como o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil*, o *Última Hora* e o *O Globo*, entre outros, mostra que, no início da década 1960, as categorias *sambajazz* e *bossa nova* ainda não tinham adquirido os sentidos mais definidos que ganhariam na segunda metade desta

década. Os seus objetos e artistas se confundiam. Qualquer nova mistura de samba com jazz poderia ser chamada de *bossa nova* ou de *sambajazz*.

Na coluna *Rádio e TV*, do *Correio da Manhã* de 06/02/1960, podemos flagrar a abertura semântica do termo “bossa nova”. Ele poderia abrigar, por exemplo, Elza Soares, uma jovem cantora mais identificada à gafieira e distante da bossa nova tal como

* Doutor em Ciências Sociais pela PUC-RIO. Professor assistente de música da UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro/RJ/BR). gabrielimprota@gmail.com.

1. O movimento do sambajazz foi o objeto da tese de doutorado deste autor, na área de Ciências Sociais. A tese se intitula *Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960* (FRANÇA, 2016), e foi desenvolvida na PUC-RIO, sob orientação de Sonia Giacomini e José Alberto Salgado, com o apoio da CAPES.

A metodologia desta pesquisa qualitativa na área de ciências sociais se baseou na realização de uma série de entrevistas semiestruturadas com músicos que participaram do movimento do sambajazz. Os músicos entrevistados citados neste artigo são o contrabaixista Edson Lobo (Rio de Janeiro, 1947), o contrabaixista Sérgio Barrozo (Rio de Janeiro, 1942) e o trompetista Pedro Paulo (Juiz de Fora, MG, 1939).

Também foi realizada uma pesquisa em periódicos das décadas de 1950 e 1960. Eles foram acessados entre 2011 e 2016, através da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, com foco nos artigos nos artigos de Robert Celerier, Sérgio Porto e Sylvio Túlio Cardoso e Luiz Orlando Carneiro, críticos musicais de destaque à época e que abordavam o *samba moderno* com frequência.

2. Os periódicos citados estão referenciados por FRANÇA (2016), que constitui a tese de doutorado deste autor, da qual foram transcritos.

ela é entendida hoje, cantando uma canção de Kurt Weill e Bertolt Brecht: “Bossa Nova. Ouvimos Elza Soares interpretar ‘*Mack the Knife*’ em versão nacional, com muita personalidade e um notável senso de ritmo. Bossa é o que não lhe falta.” (FRANÇA, 2016, grifos meus). É, portanto, comum neste período inicial encontrarmos exemplos de rótulos musicais em periódicos atribuídos a músicos de maneira que hoje soaria desinformada.

Este movimento difuso de jovens músicos como João Donato, João Gilberto, Tom Jobim, Johnny Alf, Moacir Santos, Baden Powell, Raul de Souza, Sérgio Mendes, Roberto Menescal e Paulo Moura, entre muitos outros, era chamado também de *samba moderno*, uma categoria com um sentido tão abrangente como a que os termos *sambajazz* e *bossa nova* tiveram no início dos anos 1960. Gradativamente, estas últimas duas categorias fecharam seus escopos semânticos, principalmente a partir da ação de intelectuais e jornalistas, se aproximando mais do sentido atual que se decantou no final desta década.

A etnomusicóloga Ana Maria Ochoa discute a gênese dos gêneros musicais. Segundo ela:

(...) a construção de uma categoria genérica se dá através de um processo de eliminação da diferença em favor da semelhança e este processo é sempre estético e ideológico. (OCHOA, 2003, p. 34).

Portanto, como aponta Ochoa, a construção dos gêneros implica em uma redução do seu escopo semântico que é, ao mesmo tempo, “estética e ideológica”, ou seja, é uma

perspectiva reivindicada por um grupo de atores com interesses e possibilidade de influenciar nas disputas por paternidade e âmbito das categorias artísticas.

Na segunda metade da década de 1960 surgiu uma definição mais restrita de *bossa nova*, construída por intelectuais dentre os quais se destacaram o poeta concretista Augusto de Campos e o músico Caetano Veloso. Esta bossa nova foi apresentada por eles como sendo menos *jazzística* e mais *cancionista* do que outras manifestações do samba moderno da época, com grande foco na letra de música (CAMPOS, 1974). Colocou-se aí uma oposição entre o jazz – entendido frequentemente como “música instrumental” – e a canção. Esta bipartição foi muitas vezes naturalizada no Brasil, a despeito da extensa tradição da canção no jazz. Por outro lado, observa-se o apagamento da oposição cara a muitos sambajazzistas, do tipo *arte versus comércio*, e que era comum nas discussões sobre o tema. Nesta bossa nova, conforme foi pensada por este grupo, era possível ser “comercial” sem fazer arte menor por isso.

Este grupo viu em João Gilberto e na canção *Desafinado*, de Jobim e Mendonça, o paradigma da bossa nova. Este paradigma traria certos ideais artísticos presentes na poesia concreta e na arquitetura modernista, como a concisão, o equilíbrio, e a elegância (NAVES, 2001). Este ideário se cristalizaria no livro *Balanço da bossa* (CAMPOS, 1974), uma compilação de textos afins realizada em 1968 por Augusto de Campos. Trata-se de um grupo que viu a música pelo viés da alta literatura, focando-se na letra de música e na atividade do cantor³.

3. Ao comentar o *Balanço da bossa* (CAMPOS, 1974), Naves assinala o caráter canônico destas análises que fundam esta perspectiva intelectualista da bossa nova como *canção-concisa*, e que “acabam absolutizando o período inicial da bossa nova”. Segundo ela: “Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico-discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, nota-

Por outro lado, um grupo diverso construiu a categoria sambajazz, principalmente através de artigos em jornais e uma intensa militância pela prática do samba moderno no Brasil, que encontrou ressonância em muitos músicos brasileiros. Um destacado representante deste grupo é o saxofonista amador e crítico de música do periódico *Correio da Manhã*, o francês Robert Celerier. Ele se associou a músicos e jornalistas como Luiz Orlando Carneiro, a fim de promover festivais e *jam sessions* onde se praticava este samba novo. No periódico *Correio da Manhã*, de 03/09/1963, se pode ler, por exemplo, um artigo otimista de Celerier:

Felizmente já passou o tempo das 'jam-sessions' desorganizadas, com conjuntos não ensaiados (...). Felizmente já temos músicos, amadores e profissionais, de capacidade técnica e inspiração suficiente para conquistar a atenção de um público cada dia mais numeroso. O Festival de Jazz e Bossa-Nova da Mocidade, realizado na ACM, sob a direção de dois músicos, o baterista Vitor Manga e o pistonista Pedro Paulo, foi um sucesso absoluto. (FRANÇA, 2016)

Em 1965, Celerier se juntou a outros incentivadores do samba moderno como Jorge Guinle, Sílvio Túlio Cardoso e Ricardo Cravo Albin para criar o *Clube de jazz e bossa*, que duraria até 1977. (FRANÇA, 2016)

Este grupo fez emergir, de uma maior diversidade de práticas e ideias da época, um certo sambajazz, pensado como moderno e com improvisações “à vontade”, e no qual os músicos se sentiram menos atados às imposições mercadológicas da canção comercial sem por isso deixar de obter sucesso junto a um público nem tão pequeno. O que é notável no caso dos instrumentistas de sambajazz foi que eles não ficaram restritos a um gueto, como tantas vezes aconteceu a músicos cuja produção recebeu o rótulo de “música instrumental”, mas ganharam projeção nacional e internacional como solistas através de seus álbuns lançados à época. Tal nível de valorização dos instrumentistas profissionais dificilmente voltou a ocorrer no Brasil. Os músicos de sambajazz lançavam LPs na condição de solistas e chegavam a ocupar os primeiros lugares na lista dos mais vendidos⁴.

damente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros cantores do período.

Este tipo de interpretação, desenvolvida pelos poetas e musicólogos paulistas, tornou-se, de certa forma, canônica, passando a constituir uma referência imprescindível para os estudiosos da música popular no Brasil. Mas observa-se que, a despeito da profundidade e pertinência destas análises, elas acabam absolutizando o período inicial da bossa nova, em que, de fato, sob a batuta de João Gilberto, parte-se para um tipo de experimentação musical bastante afinada com as propostas da poesia concreta” (NAVES, 2000, p.1)

4. Por exemplo, no quadro *Discos mais vendidos do Rio*, publicado em *O Globo* em 19/10/1965, podemos ver o *Jongo Trio*, um grupo de sambajazz de São Paulo, no primeiro lugar de vendas entre os LPs nacionais, à frente de Vinícius e Caymmi e de Wilson Simonal. (FRANÇA, 2016, p.346)

Também o primeiro álbum da Turma da Gafieira foi citado na coluna “dez mais vendidos da semana” e, quinto lugar. Entende-se porque houve um segundo álbum da *Turma da Gafieira*, graças ao sucesso de vendas do primeiro. Publicado no *Correio da Manhã* em 24/03/1957. (FRANÇA, 2016, P.340)

O sambajazz é um universo amplo, um “mundo da arte” (BECKER, 1977) no qual é possível contabilizar centenas de pessoas, em diversas profissões. Entre os músicos que hoje são reconhecidos como praticantes de sambajazz são destacados aqui (seguídos de seus respectivos instrumentos principais) Paulo Moura, clarinete e sax, (São José do Rio Preto, SP, 1932 - Rio de Janeiro, RJ, 2010), Édison Machado, bateria, (Rio de Janeiro, RJ, 1934 - Rio de Janeiro, RJ, 1990), João Donato, piano, (Rio Branco, AC, 1934), Raul de Souza, trombone tenor, (Rio de Janeiro, RJ, 1934), Moacir Santos, saxofones e clarinete baixo (Flores, PE, 1926 - Pasadena, CA, EUA, 2006), Sérgio Barrozo, contrabaixo (Rio de Janeiro, RJ, 1942) e Pedro Paulo, trompete, (Juiz de Fora, MG, 1939).

Havia também no movimento muitos *trios*, formados por piano, contrabaixo e bateria como o *Sambrasa Trio*, formado por Hermeto Pascoal, Humberto Clayber e Airto Moreira, e sediado em São Paulo. Também eram comuns os grupos com arranjos jazzísticos para metais - um pouco mais numerosos - como *Os Cobras*, que na formação de seu LP homônimo (1964) trazia quatro metais e flauta além da seção rítmica, e era integrado por músicos como os saxofonistas J.T. Meireles e Paulo Moura, o trombonista Raul de Souza, o pianista Tenório Jr, o guitarrista Roberto Menescal e o baterista Milton Banana.

O sambajazz, apesar de muitas vezes ter sido considerado exclusivamente “instrumental”, também incluiu a música vocal do *Tamba Trio* e cantores como Leny Andrade e Johnny Alf, este último também pianista. Mesmo os cantores Elis Regina e Jorge Benjor, hoje mais associados ao movimento posterior da MPB, surgiram na cena musical carioca através do *Beco das Garrafas* - o local por excelência do sambajazz - cantando sambas modernos junto a estes instrumentistas⁵.

A pesquisa sobre categorias levanta a questão sobre *quem nomeia* estes movimentos que nascem de forma não coordenada, em rede complexa, sem manifesto ou liderança clara. Em geral não cabe a músicos, mas a jornalistas ou a intelectuais com acesso a publicações periódicas, atribuir rótulos como “samba-jazz” ou “bossa nova” a movimentos musicais espontâneos⁶. Nestas publicações é possível flagrar as disputas sobre nomes de movimentos e sobre a paternidade dos mesmos.

Celerier, no entanto, foi mais um “estabilizador” da categoria *sambajazz* do que um inventor de seu nome. Graças à sua intensa militância e aos seus artigos publicados regularmente no jornal *Correio da Manhã* na primeira metade dos anos 1960, Celerier se tornou uma espécie de porta-voz do movimento. Diante das acusações comuns aos músicos de sambajazz por jornalistas e intelectuais, de produzirem um

5. Os três primeiros álbuns de Jorge Benjor (1963, 1964a, 1964b) foram arranjos e gravados por músicos praticantes de sambajazz, sob a liderança do saxofonista J. T. Meireles. Elis Regina cantou diversas vezes com músicos de sambajazz, dentre os quais o pianista Cesar Camargo Mariano, que foi seu marido. Ela gravou também, para citar um exemplo, um álbum com o grupo de sambajazz, Zimbo Trio, chamado *Elis Regina e Zimbo Trio* (1965).

6. Curiosamente, no caso da bossa nova e do sambajazz, a paternidade do rótulo pode ser atribuída ao jornalista Moyses Fuks, que escrevia no jornal Última Hora. Ver Castro (1990) e França (2016).

“híbrido”⁷ incongruente entre músicas de duas diferentes nacionalidades, Celerier veria nestes mesmos instrumentistas “uma falange de músicos modernos que não somente assimilaram a autêntica linguagem do Jazz internacional, mas também criaram (...) as bases estruturais de um Jazz caracteristicamente brasileiro.” (FRANÇA, 2016, p.218).

Para o crítico, este “hibridismo” entre samba e jazz não era um problema, pois ele não entendia o jazz como a música do invasor cultural estrangeiro, mas antes como uma expressão das minorias norte-americanas. Segundo o título de um de seus artigos de 1962, o jazz era uma “música de sentido social”⁸ (FRANÇA, 2016, p.334) que, portanto, não estava em *oposição*, mas em *conjunção* com o samba nacional. Foi este promotor e crítico apaixonado do sambajazz que escreveu, em 1964:

Basta reparar também que as gravadoras nacionais já encontram um mercado satisfatório para discos de Jazz americano ou Sambajazz. Sim, amigos, nossos músicos tocam mais e mais à vontade do que os jazzmen franceses ou alemães! Em um mês foram lançados quatro bons discos instrumentais.” (FRANÇA, 2016, p.219)

1. A modernização da batucada

Neste artigo o sambajazz é apresentado como a vertente do samba moderno que

investiu principalmente na seção rítmica, ou “cozinha”, levando adiante essa prática fortemente ligada à tradição da cultura afro-brasileira. “Cozinha” é um termo coloquial usado por músicos deste meio como sinônimo de *seção rítmica*, aquela parte dos conjuntos musicais encarregada da “base” rítmica e formada por instrumentos como bateria, percussões, baixo, piano e violão, entre outros. O jargão é comum no Brasil, não sendo exclusivo destes músicos.

O sambajazz procurou “traduzir” a batucada para o samba moderno das novas produções da indústria cultural, então em forte mudança, pois o gênero se situa em um período liminar em relação à configuração desta indústria à época. O movimento floresceu justamente na passagem da *era do rádio* (marcada pela *Rádio Nacional*, que dominou a cena nas décadas 1930 e 1940) para a *era da televisão* (que começou a surgir nos anos 1950, mas se fortaleceu na segunda metade dos anos 1960).

O sambajazz se diferencia da bossa nova, portanto, por se propor a “modernizar” principalmente a partir do ritmo de samba, extraindo sua matéria musical da cultura popular da *batucada*, embora não se restrinja aí. Esta opção não é desencarnada de uma realidade social nem se encontra isolada no campo musical, mas expressa sua proximidade com a cultura dos afrodescendentes e minorias, cuja prática da percussão é central na sua expressão artística e religiosa.

7. Segundo Vinícius de Moraes, na contracapa do álbum *Rio*, de Paul Winter (1964) “O que se convencionou chamar de “samba-jazz” nada tem a ver com a bossa nova; nem, para ir mais longe, com samba ou com jazz. É um híbrido espúrio. A verdadeira e orgânica influência do jazz no moderno samba brasileiro está na liberdade de improvisação que criou para os instrumentos e também na orientação do uso do tecido harmônico, que veste a melodia com uma graça e leveza desconhecidas no samba antigo, mais escorado no ritmo e na percussão.” (FRANÇA, 2016, p.193, grifo meu).

8. *Jazz – uma música de sentido social*. Artigo de R. Celerier publicado no periódico *Correio da Manhã*, em 03/06/1962 (FRANÇA, 2016, p.334).

A bossa nova, diferentemente, foi construída em proximidade ao campo da alta cultura através da *literatura*, promovida inicialmente pelo poeta Vinícius de Moraes e explicitada depois por Augusto de Campos em publicações como *O Balanço da Bossa* (1974). Também Tom Jobim e João Gilberto estão ligados à alta literatura brasileira, tendo sido ambos também letristas. A bossa nova de João Gilberto também opera uma síntese rítmica do samba, mas esta se dá de forma mais “leve”, conforme Vinícius de Moraes, deixando ouvir melhor a letra; ou “contida”, segundo Santuza Cambraia Naves (2001)⁹.

Conforme Anthony Seeger (2015) uma “antropologia musical” implica na questão: por que se faz música desta maneira e não de outra? Da mesma forma, se torna relevante aqui a questão: por que estes músicos quiseram modernizar o samba ao invés de seguir praticando o samba tradicional? E ainda: por que criaram este samba moderno e não outro (como a bossa nova, por exemplo)?

O sambajazz foi uma opção de músicos que desejaram colocar a “cozinha” de samba “pra frente”, para usar um termo comum à época. Cosmopolita, o novo samba tinha que “avançar” com o mundo que se modernizava no pós-guerra. A modernização do samba está em sintonia com os esforços desenvolvimentistas da segunda metade dos anos 1950, no Brasil, para “avançar 50 anos em cinco”. Este era o slogan de cam-

panha do Presidente Juscelino Kubitschek, apelidado em uma canção de Juca Chaves como o “presidente bossa nova”.

Estes modernizadores do samba eram jovens trabalhadores da noite, instrumentistas e cantores, que se profissionalizavam em um momento de intensa transformação também da indústria cultural, a partir dos anos 1950. A economia noturna do Rio de Janeiro se deslocou gradativamente do bairro da Lapa, onde se dava mais fortemente até então, para a emergente Copacabana. Além disso, o fechamento dos cassinos, em 1946, representou um golpe para a classe musical e para os empregados da cena noturna de maneira geral, mas ocasionou também um aumento no número de casas com música ao vivo no bairro e a necessidade inovação. Donos de casas noturnas experimentavam então novos modelos de negócio, agora sem o subsídio do jogo¹⁰. Com este deslocamento da cena noturna para Copacabana, o *Beco das garrafas*, com seus “*pocket shows*”, se tornaria o local característico do sambajazz.

O sambajazz também teve suas paisagens sonoras (SCHAFER, 1991) e seus “caminhos” (FELD, 1982). O percurso para o sambajazz conduz necessariamente ao *Beco das Garrafas*, na Copacabana de fins dos anos 1950, ou início dos 1960. Quem estrasse no beco passaria, inicialmente, pela boate *Ma Griffé*, depois pelo *Bottle’s bar*, em seguida pelo *Baccara* e por fim, pela

9. No entanto, é importante frisar a fim de evitar simplificações em demasia que Moacir Santos e João Donato, músicos aqui alocados ao lado do sambajazz, também operavam sínteses rítmicas com este mesmo sentido de concisão e economia de meios atribuídos à João Gilberto e à bossa nova.

10. “Com a proibição do jogo, milhares de empregados ligados à diversão ficaram ociosos. De uma hora pra outra, cantores, bailarinas, crupiês, técnicos, leões de chácara perderam seus locais de trabalho. A era dos cassinos deixou um vácuo na vida noturna da cidade. O império do jogo havia abafado o surgimento de outros gêneros de casas noturnas” (WAGNER, 2014, p.56)

casa menor, mais escondida, porém a mais produtiva musicalmente, o *Little Club*.

O contrabaixista carioca Edson Lobo, nascido em 1947, frequentou estas *jam sessions* permitida a menores como ele somente aos domingos no *Little Club*. Ele relata que teve de ser “emancipado” por seu pai junto ao juizado de menores para que pudesse trabalhar com a cantora Leny Andrade, na boate *Drink*, uma das pioneiras da cena noturna de Copacabana¹¹:

Comecei acompanhando a Leny (Andrade), eu tinha 17 anos e tive que ser ‘emancipado’ para tocar no Drink, a boate que o Caubi Peixoto tocava, na Princesa Isabel. (...) O show era o Estamos aí, com o (contrabaixista) Manuel Gusmão, aquele que gravou o primeiro disco do Jorge Ben, muito bom, com arranjos do J.T. Meireles (...). (FRANÇA, 2016, p.142).

Os músicos e o público do *Beco das Garrafas* eram frequentemente muito jovens, como Edson Lobo à época. Na matéria “Rio quatrocentão sem música” publicada no jornal *Correio da Manhã*, de 01/11/1964, o crítico Robert Celerier se volta contra o Juizado de Menores que havia realizado uma “batida” no Beco das Garrafas em busca de menores de 21 anos. Esta inves-

tida do Juizado deixou a boate *Little Club* sem músicos¹². O jornalista, em defesa dos jovens músicos, descreve esta casa como um ambiente “seleto e bem educado”, diferenciando-a dos “inferninhos” próximos, onde se dava a prostituição. São dois tipos diversos de “casas noturnas”, ele alega. E em seu ativismo em favor do samba moderno, orgulhoso do sucesso internacional do gênero, Celerier escreve que a música destes jovens era algo mais importante para a boa imagem do país no exterior do que “os monumentos de Brasília” ou do que as “notícias contraditórias da Revolução¹³” (FRANÇA, 2016, p.142 e 143).

2. O sambajazz com um pé na gafeira

Os músicos de sambajazz tinham também uma forte ligação com o universo de música para dançar das gafeiras e *dancings*, nos quais trabalhavam regularmente. Uma série de cinco artigos do jornalista e músico francês, Robert Celerier, intitulados “*Pequena história do sambajazz*”, e publicados em 1964 no jornal *Correio da Manhã*, elege *A Turma da Gafeira* (1956) como “o primeiro álbum de sambajazz” (FRANÇA, 2016, p.335).

Esta escolha revela a importância da música de dança para o movimento. O álbum,

11. Depoimento concedido por Edson Lobo em entrevista para o autor deste artigo, como parte da pesquisa de doutorado publicada em FRANÇA, 2016.

12. Um trecho do artigo de Celerier: “Nos seus seis anos de atividade o ‘*Little Club*’, pelas suas ‘*sessions*’ dominicais, foi, sem dúvida o ponto de partida, o terreno de prova para a maioria dos músicos que deram fama internacional à nova música brasileira. A ‘bossa-nova’, certamente, trouxe mais simpatia para o país do que os monumentos de Brasília ou as notícias contraditórias da Revolução. Porém a música, arte evolutiva por excelência, precisa sempre de sangue novo. (...) Mas a música corrompe a juventude! É o que se deve deduzir da ‘batida’ do Juizado de Menores que resolveu interditar o local para menores de 21 anos. Resultado: pianista, baixista, baterista, sax-tenor e pistonista, alguns dos nossos mais promissores jovens talentos, faziam parte desta idade crítica, dos 18 aos 21 anos. Tiveram que deixar o local. A sessão acabou por falta de músicos. (...)” (FRANÇA, 2016, p.142 e 143).

13. “Revolução” era um termo usado à época para referir-se ao golpe militar de 1964 no Brasil.

dirigido pelo flautista Altamiro Carrilho, certamente não foi um fracasso de vendas, pois no ano seguinte a *Musidisc* lançou o *Turma da Gafieira 2 - Samba em HiFi* (1957). O subtítulo do LP - “samba em *Hi-Fi*” - se explica por um avanço técnico: a gravadora *Musidisc* havia importado máquinas de prensagem de LP com tecnologia de “alta fidelidade” sonora, uma novidade no Brasil de então.

“Tocar para dançar” regularmente em um período da carreira, às vezes ainda na adolescência, era uma espécie de rito de passagem entre músicos de sambajazz, atestando que o indivíduo ganhou a experiência necessária para se tornar um músico profissional. Caso contrário, se dizia que “falta baile” ao músico, ou seja, capacidade de improvisação frente aos imprevistos que podem surgir durante uma apresentação ao vivo (como um erro musical ou um esquecimento de um trecho) exigindo uma saída honrosa improvisada sem que a música cesse.

O clarinetista e saxofonista Paulo Moura (São José do Rio Preto, SP, 1932 - Rio de Janeiro, RJ, 2010) relata a sua experiência em bailes, lembrando o curioso “ponto dos músicos”, um lugar de arregimentação de instrumentistas situado na *Praça Tiradentes*, no Centro do Rio de Janeiro.

Comecei tocando em bailes do subúrbio... Com 17 anos, eu tocava com uma categoria de músicos do segundo time. Frequentava o ponto dos músicos na Praça Tiradentes, em frente ao João Caetano. Todos em pé por ali. Eu estava começando a tocar nos bailes com diretores de orquestras. Esses diretores passavam lá, arregimentavam por ali também, e, quando tinha baile em algum lugar, por

exemplo, no Automóvel Clube, chegava um e perguntava ao saxofonista: “Você tem baile no sábado? (...)” (GRYNBERG, 2011, p. 33)

Sérgio Barrozo (Rio de Janeiro, RJ, 1942) foi um contrabaixista que participou ativamente do movimento do sambajazz, tendo feito parte do *Rio 65 Trio*, ao lado de Dom Salvador (Piano) e Edison Machado (Bateria). Ele relatou ter vivido desde cedo a experiência de tocar em bailes associada ao “ponto dos músicos”¹⁴.

Eu comecei a tocar baixo com 17, 18 anos mais ou menos. Fiz muito baile, naquela época tinha bastante. Existia até o *ponto dos músicos*, na Praça Tiradentes, que era um negócio muito engraçado. Uma vez o Wilson das Neves, baterista, foi lá porque ele tinha que falar com um cara e eu fui junto. E era uma sexta-feira, justamente os caras já vinham com o terno azul marinho e ficavam com o instrumento ali na calçada esperando passar um pra chamar. Era assim o ponto dos músicos, ali naquela esquina do lado do Teatro Carlos Gomes. Era muito engraçado porque tinha trabalho assim, desse tipo. O cara juntava sax, trompete, trombone, e vamos lá, pra fazer baile. Dizia: samba, lá maior. E saía tocando. Era um *ear training* (estudo de percepção musical) bom, né? Você ia fazer baile e não sabia o que ia rolar. Isso te dava um treinamento errado, mas era um treinamento, né? Tinha que tocar, ficar antenado: não tinha part (partitura), não tinha nada. (FRANÇA, 2016, p.139)

Os músicos, especialmente aqueles cuja atividade fazia parte da *cozinha* como os

14. Depoimento dado por Sérgio Barrozo em entrevista para o autor deste artigo, como parte da pesquisa de doutorado publicada em FRANÇA, 2016.

contrabaixistas, aprendiam no baile a “ficar antenados”, isto é, ficar atentos a fim de conseguir executar um repertório extenso (capaz de cobrir uma média estimada em cinco horas de baile) tocando “de ouvido”, ou seja, sem o auxílio de partituras para os instrumentos desta seção, como o contrabaixo e a bateria. Melodias, harmonias, formas, tudo tinha que ser tocado com o auxílio da memória e da improvisação. Portanto, a prática do baile converge com a do sambajazz em muitos aspectos, inclusive no de promover a improvisação. Isto ajuda a entender o fato de a prática em orquestras de gafieira ser uma constante na biografia de músicos de sambajazz.

3. Moacir Santos e as coisas afro-brasileiras¹⁵

Se o sambajazz nasceu com um pé na gafieira, o “último” álbum de Moacir Santos (Flores – PE, 1926 – Pasadena – EUA, 2006), o *Coisas* (1965) fecha este arco que vai da música de dança à uma elaboração da musicalidade afro-brasileira. Conforme Ruy Castro escreveu em *O Estado de São Paulo*, 24/08/2004, o álbum *Coisas*:

Foi o último e o melhor disco de “samba-jazz” feito no Brasil daquela época: uma obra-prima de música instrumental, com raízes ardentemente brasileiras e uma certa tintura jungle, ellingtoniana, que parece brotar dessas mesmas raízes. Seria fácil dizer que, em tais raízes, está a música ancestral negra. E deve estar mesmo – mas não só: Moacir era e é um músico completo, que se abeberou de toda a tradição clássica europeia, apenas fazendo-a curvar-se à sua orgulhosa negritude. (Foi o primeiro maestro negro da Rádio

Nacional, furando a hegemonia – benigna – dos mestres Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicelli.) (FRANÇA, 2016, p.47).

Portanto o sambajazz e a música de Moacir Santos – que se afirmou um compositor “negro” (FRANÇA, 2007, p.148) – se caracterizam pelo maior investimento no fator musical do ritmo, nas percussões, na cozinha de samba, que ele “moderniza”. Esta elaboração musical voltada para a seção rítmica não é puramente “musical”, mas se liga a uma série de práticas de percussões e de ritmos afro-brasileiros cuja valorização não é inconsequente, mas carregada de simbolismo político e social.

O sociólogo Vassili Rivron, no artigo *Branco na produção, negro na percussão: os destinos sociais do samba na rádio brasileira (anos 1920 – 50)* (2007), demonstra como a produção que caracteriza a era do rádio no Brasil reproduz em seu interior “uma hierarquia fundada sobre um imaginário fortemente racializado”. O artigo se refere a um trecho da letra de Vinícius de Moraes para a música *Samba da Benção*, uma parceria com Baden Powell: “Porque o samba nasceu lá na Bahia /E se hoje ele é branco na poesia. /Se hoje ele é branco na poesia. /Ele é negro demais no coração.”. Rivron nota que Moraes opõe a poesia, contida na letra e associada ao branco racial, ao “coração”, negro.

Nesta canção, ele mobiliza o vivido – suas colaborações reais com Moacir Santos ou virtuais com Pixinguinha – e se inscreve ao mesmo tempo em representações bem conhecidas, até mesmo no exterior. O samba é simultaneamente de essência negra e auten-

15. O autor deste artigo escreveu uma dissertação de mestrado na área de composição musical sobre este álbum (FRANÇA, 2007).

ticamente nacional, fazendo parte da experiência íntima de cada brasileiro. O bom samba seria de ritmo negro, mas se tornaria ainda melhor com as letras brancas. (...) Vinicius de Moraes opõe assim o corpo negro ao espírito branco. (RIVRON, 2007, p.2)

A *cozinha* é a seção encarregada das frequências mais graves da música com os seus “baixos”, e dos sons de “altura indeterminada” que caracterizam muitos dos instrumentos de percussão. Na música popular brasileira do século XX a seção rítmica está quase sempre próxima a instrumentos e *levadas* rítmicas que nascem de práticas musicais afro-brasileiras.

Levada é um termo muito usado, significando uma breve fórmula rítmica continuamente repetida pelos instrumentos da cozinha - como percussões, bateria, contrabaixo e violão - com função de acompanhamento e que se repete com pequenas variações ao longo da música. As *levadas*, também chamadas de *batidas*, desempenham um papel importante na música popular. Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni:

A batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor, permitem classificá-la num gênero dado, mas antes

mesmo que tudo chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom. (SANDRONI, 2001 p. 14).

A cozinha se diferencia, dentro dos conjuntos musicais, dos *solistas*, que são encarregados das melodias, normalmente nas frequências mais “altas” ou agudas. Na partitura musical os agudos são representados em cima, e os graves, em baixo. Na disposição dos instrumentos no palco para apresentações, em orquestras ou em grupos menores, normalmente os instrumentos agudos tendem a ser colocados na frente, e os graves atrás. Se a seção rítmica é o *fundo*, os solistas são a *figura*. Estas questões topográficas presentes sejam na partitura, sejam na disposição dos instrumentos no palco, não são desimportantes nem inocentes, mas evidenciam escolhas e prioridades.

A valorização maior da cozinha em detrimento aos solistas, portanto, sugere uma inversão: os negros, os ritmos afro-brasileiros, que estão na base da sociedade, passam a comandar ativamente. O processo de composição faz um percurso: a elaboração musical começa em baixo na cozinha, digamos, no “corpo” da música, para que suas pequenas células rítmicas depois subam à “cabeça”, engendrando as melodias.

Dentre as práticas que deram origem à batucada de samba na tradição carioca está a percussão de *faca e prato*, usada em festas como as da casa da baiana Tia Ciata¹⁶. Nestes locais se tocava o maxixe não com pandeiros e tamborins, mas com talheres e

16. É possível ver, no documentário Saravah (2005), João da Baiana percutindo prato e faca junto a Pixinguinha ao sax tenor e Baden Powell ao violão. Nesta cena, o sambista fundador evidencia uma grande intimidade com a prática destes instrumentos de percussão.

louças, além das palmas das mãos (SANDRONI, 2001). Não espanta, portanto, que a seção rítmica seja muito comumente chamada de *cozinha* no Brasil, inclusive pelos músicos do sambajazz. Segundo Rafael de Menezes Bastos:

Fechando o raciocínio, observe-se como esta seção rítmica (também chamada de base) é também dita a *cozinha*, epíteto que se sem dúvida recorda a construção como negro do ritmo no Brasil de maneira discriminatória (Menezes Bastos, 1992a; 1992c; e 1993), não deixa de apontar a absoluta infra-estruturalidade musical – sob a metáfora culinária – do parâmetro aqui em toque. (BASTOS, 1996, grifo meu).

Porém não é apenas através da valorização da cozinha que se pode aferir a importância da cultura afro-brasileira para a música de Moacir Santos. Este texto presente no LP *Coisas* (1965) escrito pelo produtor do álbum e dono da gravadora *Forma*, Roberto Quartin, transcrito abaixo, também é uma estratégia de associação da música de Santos com a cultura negra brasileira: “trata-se de um músico negro escrevendo música negra”, enfatiza ele.

Ao reunir suas composições, Moacir Santos criou, mais do que um disco, um documento histórico autêntico dentro do mapa da música popular brasileira. Autêntico, pois trata-se de um músico negro escrevendo música negra e não de um garoto de Ipanema contando as tristezas da favela ou de um carioca que nunca foi além de Petrópolis a enriquecer o cancioneiro nordestino. Histórico, em primeiro lugar, por conter uma síntese completa e expressiva do formidável papel que o negro desempenhou em toda a formação de nossa música popular. Este disco é negro

desde a capa até o vinilite, do músico ao som que se ouve. Também histórico, porque Moacir mostra, como um Edu Lobo ou uns poucos mais, que se pode dar um sentido social à música, sem que para isso precise mediocrizá-la. (grifos meus).

Em entrevista concedida em 2006 para este autor (FRANÇA, 2007), Moacir Santos também enfatiza a ideia da sua negritude em contraste com a música de Tom Jobim, a qual atribui o adjetivo “branca”.

Eu conheci Jobim no Programa César de Alencar da Rádio Nacional. Eu fui juiz de calouros neste programa. Acontece que eu vivia com Vinicius (de Moraes) e Baden (Powell) na casa deles, na minha casa e assim por diante. Nós éramos muito íntimos, mesmo nos Estados Unidos, éramos muito amigos. Eu admiro a música de Tom só que eu penso que, primeiramente, eu sou negro e Tom Jobim é branco, a música dele é branca. (...) eu gosto muito da música de Jobim só que eu penso que eu avancei mais por causa do negroide, do negro. Então eu misturo a erudição também, porque eu estudei muito, com Koellreutter, Nilton Pádua, Guerra-Peixe. Eu tenho certeza que Tom não pesquisou da maneira que eu pesquisei: é da natureza da pessoa (FRANÇA, 2007, p.148, grifos meus).

Longe de corroborar o senso comum tradicional no Brasil, que reservaria ao negro uma musicalidade apenas intuitiva e corporal em oposição ao estudo intelectual do branco, Moacir Santos entende que é justamente o seu estudo musicológico aprofundado, combinado à sua condição “negroide”, que o permitiu “avançar mais” e fazer “música negra” considerada de alto nível artístico pela crítica, como as *Coisas*. Sua música, portanto, não é o fruto “natural” de

uma musicalidade espontânea muitas vezes atribuída aos indivíduos negros, mas, pelo contrário, é parte de uma extensa construção transnacional a que se dá o nome de “música negra”.

Dentre as principais estratégias musicais de Moacir Santos para remeter a esta ambiência negra, podemos listar:

I. O investimento no ritmo, na cozinha e nas levadas, conforme exposto acima.

II. O emprego de modalismos, técnica musical que remete a uma genealogia da construção da música negra nas Américas. Em entrevista, Moacir Santos falou sobre o negro como alguém “que anda diferente” do branco, trazido ao Brasil de terras africanas:

O negro foi espalhado pelo mundo inteiro. Então, naturalmente, o negro americano veio da África. Ele é diferente, *anda diferente*, você sabe. Então eu inventei uma coisa diferente também, como um negro brasileiro, semi-americano.(...) A África é a matriz do negro. (FRANÇA, 2007, p.144 e 145).

Os *modalismos* caracterizam um percurso sonoro rumo a terras distantes. São procedimentos que possibilitam aos compositores a evocação de paisagens étnicas em suas músicas; e se opõem ao tonalismo sobre o qual se baseia a música erudita e grande parte da música popular no ocidente. O tonalismo é ocidental, ou seja, é entendido como universal pelos ocidentais, em oposição ao modalismo, que remete a uma ambiência local. Esta caminhada de um negro que “anda diferente” rumo ao “primitivo” e ao “exótico” se traduz harmonicamente na composição modal. Esta técnica composicional remete ao impressionismo do compositor Claude Debussy, na passagem do século XIX para o século XX que,

em seu fascínio por musicalidades exóticas, buscou uma sonoridade diversa daquela do tonalismo europeu (GRIFFITHS, 1989). Os compositores norte-americanos da primeira metade do século, como George Gershwin, em *Rapsódia em Blues*, e Duke Ellington, em *Caravan* (Ellington e Tisol), também procuraram recriar em harmonias orquestrais uma musicalidade afro-americana através de técnicas modais de composição. Temos, portanto, uma linhagem de composição modal que se inicia na música erudita europeia e é posteriormente apropriada por músicos das Américas no século XX, a fim de trazer a negritude em sua música.

A harmonia modal foi, portanto, um meio que compositores como Moacir Santos encontraram para expandir a harmonia de origem europeia a fim de expressar musicalidades não-européias, ou que se definem pela diferença com relação a ela, como é o caso da cultura negra. Moacir Santos procurou “avançar mais”, segundo suas palavras, e levou a composição modal mais além, rumo à uma paisagem distante plena de musicalidades negras, brasileiras, americanas, africanas. E o fez com o apoio das ferramentas da musicologia de origem europeia.

O violonista e compositor Baden Powell relatou em entrevista ao jornal *O Globo* no *Segundo Caderno*, de 24 de março de 2000, que quando foi aluno de Moacir Santos, estes trabalharam em aula sobre *técnicas modais de composição*. Segundo Baden-Powell: “Moacir me passava os exercícios de composição em cima dos sete modos gregos (...). Foram esses exercícios que viriam a se tornar, mais tarde, os afro-sambas” (FRANÇA, 2016, p.103).

Moacir Santos adquiriu sólida formação musical ao longo da vida, tendo sido aluno destacado do compositor erudito alemão H. J. Koellreuter, além de ter estudado com

C. Guerra-Peixe, E. Krenek e Paulo Silva. Mas ele foi também um reconhecido educador. Dentre os seus muitos alunos que participaram do samba moderno dos anos 1960 estão Baden Powell, Sérgio Mendes, Nara Leão, Dori Caymmi, Darcy da Cruz, Carlos Lyra, Paulo Moura, Roberto Menescal, Maurício Einhorn, Oscar Castro Neves, João Donato e Raul de Souza. (ERNEST DIAS, 2014)

III. A preferência pela instrumentação grave, ou baixa. Moacir Santos tocava clarinete baixo e sax barítono. No álbum *Coisas* (1965) se destaca a preferência pelos sons graves através de instrumentos como o trombone tenor, o trombone baixo, o sax-tenor e o sax-barítono (este último executado pelo próprio compositor em algumas faixas) contra apenas um trompete e uma flauta entre os instrumentos na região aguda. Além disso, em muitos momentos do álbum as melodias são expostas na região grave, chegando à região dos baixos. Este é o caso da *Coisa nº 1*, em que a melodia é executada inicialmente por sax barítono e trombone baixo, se confunde com os baixos¹⁷. Santos também usou uma instrumentação de características graves, composta por dois trombones tenores e um sax tenor, no álbum *Você Ainda não ouviu nada* (1964), de Sérgio Mendes, um clássico do sambajazz em que divide os arranjos com Tom Jobim e Sérgio Mendes.

O sociólogo Lehmann (2003) traça uma sociologia dos instrumentos que pode ser útil neste caso. Ele estabelece uma distinção entre instrumentos da tradição *artística* como o piano, o violino e o contrabaixo e

os da tradição *militar*, como os metais e a bateria. Estas tradições se ligam a diferentes instituições de ensino musical. No primeiro caso - o das cordas e do piano - eles são praticados em conservatórios nos quais são colocados em primeiro plano na tradição erudita e reputados como mais “artísticos”. Conforme demonstra Lehman em pesquisa com formações sinfônicas francesas, seus executantes em geral provêm de famílias mais abastadas e com maiores ambições artísticas e intelectuais. No segundo caso, o dos metais e das percussões que compõem bateria, eles são ensinados principalmente em corporações militares e seus praticantes provêm de classes sociais mais baixas (LEHMANN 2003). Esta oposição se desdobra como base conceitual em muitos campos entre os instrumentos “mais altos” e os “mais baixos”, que é por fim a oposição entre instrumentos mais “intelectuais” (artísticos) e mais corporais (militares).

Assim, a visibilidade aumenta à medida que passamos dos instrumentos mais ‘corporais’ aos instrumentos mais ‘espirituais’, dos mais graves (mais baixos) aos mais agudos (mais altos), dos metais para as cordas, dos recém-chegados aos mais antigos, dos mais militares aos mais artísticos¹⁸ (LEHMANN, 2003, p.250).

Estas distinções topográficas na música entre seções *altas* e *baixas* se reproduz também na disposição dos instrumentos no palco, conforme já foi afirmado, e na representação da música na partitura. Na partitura geral produzida pelo compositor

17. Os baixos e a melodia coincidem nas notas *ré* e *lá*, na primeira parte da música, logo após a introdução, conforme a gravação presente no álbum *Coisas* (1965). Ver a análise da *Coisa nº 1* em FRANÇA, 2007, p.75 -96.

18. Tradução livre do autor.

ou pelo arranjador - e chamada de “grade” - os instrumentos solistas mais agudos são notados no alto, enquanto os graves e as percussões se situam na parte de baixo.

O sambajazz implica, portanto, em uma valorização da seção rítmica (ou “cozinha”) e dos instrumentos graves, ou seja, do que está “em baixo” (BAKHTIN, 1999), como um ponto de partida a fim de balançar ritmicamente as “altas” melodias e harmonias, nesta sociologia dos instrumentos (LEHMANN, 2003) aplicada ao samba moderno. Este movimento se funda sobre a dança da gafeira, sobre a elaboração intelectual das atividades rítmicas da “cozinha” e da “música negra” (GILROY, 2001) com foco nos instrumentos de percussão. A tática de “começar por baixo”, ou seja, pelos baixos, impulsionando os ritmos e fazendo dançar as melodias é o que possibilita a este movimento, fortemente ligado à construção da música negra das Américas ao longo do século XX, “avançar mais”, nas palavras de Moacir Santos (FRANÇA, 2007).

4. O sambajazz e a cultura popular

A esta altura seria proveitoso relacionar o sambajazz e a “música negra” de Moacir Santos ao conceito de *cultura popular*, a fim de aprofundar esta discussão na qual noções como “autêntico” e “popular” são recorrentes. A prática do sambajazz poderia ser entendida como uma expressão da “cultura popular”?

A ideia de “cultura popular” - também chamada de “baixa cultura” - oscila entre duas acepções nas discussões sobre o assunto. Ela tanto pode se referir à cultura *produzida* pelo povo, uma definição “antropológica” de caráter aberto, como também pode significar aquela *consumida* pelo povo, uma definição mais próxima do sen-

so comum, que conduz à *cultura de massas* e às mídias de reprodução comercial.

Stuart Hall, no entanto, afirma que essas definições não chegam ao cerne da questão, que residiria na oposição “pertence/não pertence ao povo”. Para ele o “princípio estruturador do popular são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’”. (HALL, 1981, p.256).

Não é possível, portanto, fazer um inventário duradouro das formas populares porque o popular não está fixado nelas. Esta atribuição decorre do seu uso, que muda conforme a situação e o tempo em que ocorre. A oposição popular/ erudito não encontra objetos fixos, portanto, mas os diversos usos e performances possíveis. Conforme Hall:

Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos os conteúdos de cada categoria mudam. O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural - e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. (HALL, 1981, p.256).

Ainda segundo Hall:

(...) o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. (...) Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia. (HALL, 1981, p.257/258).

Para Hall, portanto, as relações de tensão entre a cultura hegemônica e a cultura popular são um processo em que seus objetos – músicas ou artistas – estão em movimento, e não se fixam em um campo ou em outro, a priori. Ou seja, a mesma música pode merecer uma escuta popular em uma determinada época para, em outra, ser ouvida como hegemônica. E esta dança das cadeiras entre significantes e significados culturais pode ocorrer até em um mesmo período, pois cada objeto cultural pode sofrer diferentes escutas por diferentes atores, sendo apropriado de formas diversas.

Assim, não se trata de afirmar o samba-jazz como “cultura popular”, mas de entender como ele foi usado neste sentido. Moacir Santos constrói sua música negra e popular usando para isso diversas estratégias que vão desde o texto da contracapa do seu LP *Coisas* (1965) até o uso renovador e gerador de “tensão” de técnicas musicológicas da tradição erudita europeia. Tudo isto, somado a seu depoimento pessoal em que opõe sua prática “negra” à “música branca”, mostra que, neste caso, a categoria “negra” é pensada por oposição à “branca”, em consonância com o que Hall escreve sobre a oposição entre “cultura popular” e “cultura erudita”. É esta *tensão* com a “cultura erudita” – “branca” – que impulsiona os desenvolvimentos rítmicos de Moacir Santos ao construir as suas “Coisas afro-brasileiras”. Note-se que elas foram numeradas da mesma forma como na música erudita se numeram os *opus* dos compositores. Pois Santos não rejeitava a música erudita, pelo contrário, ele era um ardoroso admirador desta “música branca”, tendo estudado de forma aprofundada as técnicas da vanguar-

da musical europeia (ERNEST DIAS, 2014). No entanto, ao compor sua música, Santos as sincretizava, usando-as em favor de ideias rítmicas ligadas à tradição afro-brasileira e ao jazz internacional.

Para o historiador Matthew Gelbart, os conceitos de música folclórica e música erudita são interdependentes, e atuam como um par “dialético”:

Musica popular e música erudita, sendo construções recentes que descreveram a si mesmas como categorias atemporais, compartilham muito da ideia de ‘tradições inventadas’. Criadas para atender a propósitos sociais específicos quando eram novas, elas também têm a capacidade de se adaptar. De fato, estes termos ainda devem ser necessários no mundo contemporâneo, ou eles não teriam tal poder de duração. Para compreender plenamente a persistência e a influência dessas categorias (...) temos que perceber algo que não foi muito considerado na literatura: a interdependência histórica específica de ‘popular’ e ‘erudito’ como um pareamento binário, dialético. Esses significantes ganharam seus referentes através do contraste e da oposição, uns contra os outros (...)¹⁹ (GELBART, 2007, p. 6 e 7, grifo meu).

A construção da *música negra* nas Américas é também um capítulo da construção da *cultura popular* no mundo. Ela se dá em tensão com a “música erudita”, a dos “brancos” europeus, com a qual se compara e extrai parte de suas ferramentas musicais, seja simplesmente para negá-las, seja para transformá-las, desenvolvendo-as. Moacir Santos é parte desta rede transnacional da música negra que vem sendo continuamen-

19. Tradução livre do autor.

te construída ao longo do século XX. Por estar posicionado cronologicamente neste momento de passagem entre a primeira fase da indústria cultural, na primeira metade do século XX, chamada aqui de *era do rádio*, e uma segunda fase posterior, quando a globalização fez com que a cultura popular ganhasse contornos cada vez mais mundiais e menos nacionais, torna-se particularmente interessante a análise de sua atividade como músico negro compositor e educador que circulou entre o Brasil e os EUA.

O conceito de *Atlântico negro* (2001) cunhado pelo sociólogo Paul Gilroy procura dar conta desta rede transnacional que constrói a cultura popular “negra” em torno do *Oceano Atlântico*, ligando práticas de três continentes, a África, as Américas e a Europa. Gilroy apresenta a produção da intelectualidade negra neste âmbito como uma “contracultura da modernidade” (mais do que um “contradiscurso” intelectual) e apresenta a “arte performática” da música como o mais forte meio de expressão desta cultura, em detrimento ao foco na “textualidade” que caracteriza a cultura hegemônica europeia. Segundo Gilroy:

O poder e o significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna

vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio a prolongada batalha entre senhores e escravos. (2001, pág. 160).

As práticas musicais tendem a viajar através do rádio, do cinema, da televisão, da internet, de partituras e dos próprios músicos que as levam a outras regiões. Como consequência a geografia empírica dos “ritmos” nem sempre coincide com as fronteiras políticas das nações, a despeito de todo o esforço de construção e delimitação das nacionalidades musicais que se fez ao longo dos dois ou três últimos séculos. Estes gêneros não sofrem sequer a barreira linguística, pois, mesmo quando cantado em língua estrangeira ao ouvinte, estas músicas são fruídas por seu aspecto total e ultrapassam a questão idiomática sem maiores contratempos.

Gilroy apresenta esta rede em torno do Atlântico como um *rizoma*, conforme o conceito de Deleuze e Guattari presente em *Mil Platôs* (2009), e critica a “suposição irrefletida de que as culturas sempre fluem em padrões correspondentes às fronteiras de estados nações essencialmente homogêneos”. A música negra das Américas forma, a exemplo do *Atlântico negro* de Gilroy, um grande rizoma da qual a música de Moacir Santos e o sambajazz são uma contribuição importante para a inserção do Brasil nesta rede²⁰.

5. Édison Machado “é samba novo”: a “cozinha” toma a frente no samba moderno

Nem toda a produção do sambajazz possui a intencionalidade política explícita de

20. Na introdução à edição brasileira (2001), Gilroy cita a música do trombonista Raul de Souza, um dos expoentes do sambajazz, que faz parte de sua memória musical afetiva.

Moacir Santos, empenhado na construção de uma música negra no Brasil. No entanto, não é exagero afirmar que os músicos de sambajazz, frequentemente imigrantes ou provenientes de bairros de subúrbio do Rio de Janeiro, cultivavam uma posição de rebeldia frente a certas convenções sociais e musicais hegemônicas no Distrito Federal de então.

Dentre estes músicos, Édison Machado (Rio de Janeiro, RJ 1934 - Rio de Janeiro, RJ 1990), considerado pelo cantor Caetano Veloso “o mais importante baterista da história do samba moderno” (VELOSO, 2002, p.79), foi um líder. Praticante da bateria - um instrumento pouco valorizado à época por ser considerado simplesmente rítmico, e que, portanto, não exigiria conhecimentos harmônicos e de leitura musical que remetem à “alta” esfera da música erudita - Machado executava o instrumento de forma orgulhosa e extravagante.

A bateria até então era principalmente destinada a prover o ritmo “de base” junto aos demais instrumentos da seção rítmica, como contrabaixo e outras percussões. O instrumento estava circunscrito ao acompanhamento na música da indústria cultural brasileira dos anos 1940 e 1950, salvo exceções pontuais²¹. A importância que o líder baterista Édison Machado, e seu primeiro álbum *É samba novo* (1963), assumem no sambajazz é indicativa de uma notável mudança que se realiza neste movimento. Um baterista de sambajazz toma à frente dos solistas tradicionais e se torna

o *band leader*. Esta inversão da ordem hierárquica na produção musical, longe de ser uma exceção no sambajazz, se apresenta como sua característica central.

Edison Machado foi um dos mais destacados músicos do sambajazz. O seu primeiro álbum, *É samba novo*, de 1963, tem uma importância especial no movimento, lembrado como um marco na produção daquela geração. Sempre citado como “o criador do samba do prato”, Machado elaborou um jeito de tocar bateria que trazia para o “samba moderno” a performance exuberante de bateristas de jazz ao percutir o prato de condução com o braço direito esticado, ou “aberto”, ao invés de deixá-lo “fechado” sobre o contratempo, como na condução mais tradicional de samba à bateria.

Não é possível deixar de assinalar que o expressionismo contido na performance de importantes bateristas de jazz que eram exemplos para Édison Machado, como Art Blakey ou Elvin Jones, trazia também um componente político de afirmação da expressão da cultura negra e de minorias raciais, em um período em que estas questões começaram a ganhar mais força nos EUA e no mundo. Embora seja um exagero afirmar uma intencionalidade inequívoca neste sentido por parte de Édison Machado (que poderia ser descrito racialmente - “à brasileira” - como um “mulato”, para usar um termo comum então) por outro lado seria um erro de omissão não assinalar este componente de revolta social que está presente na sua performance, à qual não se podia

21. Na chamada *era do rádio* alguns bateristas se destacaram, dentre os quais o mais importante foi talvez Luciano Perrone, cujo álbum *Batucada Fantástica* (1963) obteve considerável sucesso junto ao público (BARSALINI, 2012). No sambajazz, no entanto, proliferam bateristas líderes de conjunto, que lançaram álbuns com seu trabalho “solo”, como Milton Banana, Dom Um Romão, Wilson Das Neves e Airto Moreira, além do próprio Édison Machado. Estes álbuns se tornaram conhecidos junto a um certo público nacional e estrangeiro, e muitos deles foram digitalizados e relançados em CD, a partir dos anos 1990.

ficar indiferente pelo alto volume e pela dramaticidade dos seus trejeitos corporais.

Édison Machado imprimia grande vitalidade à sua performance, conforme podemos constatar no longa metragem *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967): ele tocava com forte volume, demonstrando orgulho pelo que fazia. Mantinha a coluna ereta e, neste audiovisual, traz um cigarro na boca que manuseia durante enquanto toca, calmamente. Tinha um ar de quem está “à vontade” ao tocar, conforme a expressão sempre citada entre músicos do sambajazz.

Machado foi o inventor mais destacado da ideia musical de tocar as células rítmicas de samba - como as percutidas em um tamborim de batucada - nos pratos de condução da bateria, conforme é a prática do jazz do tipo bebop. Esta reformulação do modo de se tocar a bateria brasileira caracterizou o novo samba de então e se popularizou largamente na MPB como o “samba do prato”. A performance musical de Machado causava uma impressão de forte intensidade emocional, como se o samba ganhasse um tom jazzístico *hard bop*.

A bateria é um instrumento de percussão, rítmico, sendo a prática da percussão de samba muitas vezes reputada como intuitiva, e relegada aos afrodescendentes e aos mais desfavorecidos, conforme atesta a conhecida repressão aos sambistas cariocas até o início do século XX, a poucas décadas do surgimento do sambajazz. Se o samba foi positivado na década de 1930 por orientação dos intelectuais modernistas em busca da construção da nação, conforme Hermano Vianna (2002), fazê-lo à bateria, um instrumento de origem jazzística, conduzindo o samba no prato como um baterista americano, não se encaixava definitivamente na recomendação nacionalista da batucada de origem popular. Tocá-la da

forma orgulhosa e ao mesmo tempo, agressivamente barulhenta como Édison Machado fazia, não era simplesmente um ato musical ou estético, mas trazia também muito de político, da vontade da inversão social. Em suma, trazia a vontade de evidenciar o ritmo e à percussão tradicionalmente associados aos estratos sociais inferiores da sociedade. O efeito estético era também político. E Machado o fazia também desafiando as recorrentes críticas nacionalistas, que viam na batucada de samba “autêntica” a força popular brasileira, mas no “samba moderno”, a sombra da americanização. O baterista de samba moderno, se sofria o preconceito arraigado na sociedade contra percussionistas e sambistas, por outro lado amargava a restrição nacionalista.

Uma característica dos músicos de sambajazz que se mostra anti hegemônica é a sua rejeição ao que chamavam de “música comercial”, embora o próprio sambajazz tenha sido um gênero que floresceu no interior desta indústria cultural liminar de então. Vivendo em uma época em que estes produtos musicais industriais já ameaçavam ganhar a hegemonia cultural que têm hoje, a atitude anticomercial ou “marginal” destes músicos se mostra *popular* (HALL, 1981) no sentido de se opor aos esquemas comerciais das canções de rádio usuais, abusando de improvisos e harmonias dissonantes.

Em entrevista a Luis Carlos Maciel publicada no periódico *Sombras* (1974), o baterista Édison Machado, mostrando inadaptabilidade à indústria cultural nacional, se declara um “marginal” em seu país:

Eu sou músico, mas sou olhado como marginal pela sociedade, ainda. É verdade, Maciel. É verdade. Já toquei bateria pelo mundo todo, até no Scala de Milão, com a Rhodia e o Simonal. As pessoas lá, sentadas, escutan-

do. E Historil, Hilton Hotel, muitos lugares. Tocando pras pessoas ouvindo. Mas aqui, aqui eu entro pela cozinha. Sou olhado como marginal. (MACIEL, 1974, grifos meus)

O comportamento de músicos do sambajazz, como o de Édison Machado, demonstra rejeição a certos esquemas “comerciais” da indústria cultural nacional concebida em oposição à criação “moderna” que praticavam.

6. A diáspora

O percurso do sambajazz conduz da música de dança das gafieiras aos “pocket shows” do *Beco das Garrafas*, e daí para o exterior, rumo ao trabalho no mercado internacional de música.

Assim como uma grande parte dos músicos do samba moderno fizeram no fim da década de 1960, Moacir Santos imigrou para os EUA em 1967, onde teve uma longa carreira e lançou mais três LPs. O primeiro deles, o *Maestro* (1972), chegou a ser indicado ao prêmio *Grammy* norte-americano. Também teve uma extensa atividade como compositor de trilhas sonoras e como *gosth writer* de compositores de trilhas sonoras como Henry Mancini e Lalo Schifrin (BONETTI, 2014).

Edison Machado também imigrou para os EUA, no ano de 1974. Na ocasião desta viagem, concedeu a entrevista citada acima, a Luís Carlos Maciel, publicada sob o título dramático de Édison Machado vendeu a bateria, no periódico *Sombras* (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1974). Nesta entrevista Machado nega o discurso comum de vitimização do músico brasileiro, atitude que se espera de um instrumentista bem sucedido e orgulhoso de sua arte como ele. Mas, de fato, o mercado brasileiro fonográ-

fico neste período que se inicia em fins dos anos 1960 parecia ser francamente desfavorável à profissão no país, pelo menos tal qual ela se apresentava para estes músicos. Foi esta situação que levou Édison Machado a vender sua bateria a fim de comprar uma passagem aérea para residir nos EUA, a exemplo de tantos outros músicos à época, e de onde retornaria 14 anos depois. Machado faleceu logo após a sua volta ao Brasil, no ano de 1990.

O mais conhecido cronista da bossa nova, Ruy Castro, chamou de “diáspora” (1990) a este crepúsculo do samba moderno, tamanha foi a fuga de músicos para o exterior em fins dos anos 1960. Neste trecho ele lista os músicos brasileiros que decidiram residir fora do Brasil, no ano de 1967:

Em Nova York estavam Tom Jobim, João Gilberto, Eumir Deodato, Luiz Bonfá, Maria Helena Toledo, Astrud Gilberto, Hélcio Milito. Na Califórnia, Sérgio Mendes, João Donato, Tião Neto, Dom Um Romão, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Walter Wanderley, O Quarteto em Cy, Aloysio de Oliveira, Moacyr (sic) Santos, Raulzinho (Raul de Souza), Rosinha de Valença. No México, Pery Ribeiro, Leny Andrade, o Bossa Três, Carlinhos Lyra. Em Paris, Baden Powell. Já de malas prontas, Francis Hime e Edu Lobo. Sem saber se ia ou ficava, Marcos Valle. Em permanente trânsito pelo mundo, Vinícius de Moraes.

Os Cariocas tinham acabado de se dissolver. Sylvinha Telles havia morrido. O Beco das Garrafas deixara de existir, quando Alberico Campana vendera suas boates, em 1966. Aloysio de Oliveira praticamente dera a Elenço para a Philips. (CASTRO, 1990, p. 406)

Alguns destes músicos do samba moderno, como Moacir Santos, Raul de Souza e Sérgio Mendes, construíram suas carreiras

fora do país, tendo sido quase esquecidos no Brasil até os relançamentos de álbuns no formato digital de CDs nas décadas de 1990 e 2000. (SARAIVA, 2007). Moacir Santos, que faleceu em 2006 em Los Angeles, EUA, onde morava, era muito pouco ouvido e tocado no país até as regravações de suas composições, produzidas por Mario Adnet e Zé Nogueira no CD *Ouro Negro*, em 2001.

Moacir Santos, Édison Machado e os músicos de sambajazz desenvolveram este modo particular de circulação de práticas musicais em torno do Oceano Atlântico (GILROY, 2001). A carreira internacional de muitos destes instrumentistas que imigraram para os EUA e para outros países em fins dos 1960 sugere que a prática do sambajazz consiste em fazer circular e deslocar referências: elementos da cultura religiosa afro-brasileira, mas também da cultura negra das Américas, do jazz norte-americano, das ideias e técnicas composicionais oriundas da construção dos primitivismos e dos modalismos negros, bem como da música erudita de origem europeia, a fim de criar um samba popular moderno mundializado.

Referências

- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabalais*. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb/HUCITEC, 1999.
- BARSALINI, L. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. 2009. 185 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- BASTOS, R. de M. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções tem música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n° 31, ano 11, jun. 1996, pp.156-177.
- BECKER, H. S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008
- _____. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*. In: VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade*. Ensaio de sociologia da Arte; Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1977.
- BONETTI, L. Z. *A trilha musical como gênese do processo criativo em Moacir Santos*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP.
- BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ERNEST DIAS, A. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- FRANÇA, G. M. I. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- _____. *Música das Américas*. *Revista de História* (Rio de Janeiro), v. 72, p. 96, 2011.
- _____. *Gilroy's Black Atlantic: Samba, Jazz and Sambajazz in Brazil and the Black Atlantic*. *Africa in words*, 28 abr. 2013.
- FELD, S. *Sound and Sentiment - Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- GELBART, M. *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music'. Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- GILROY, P. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GRIFFITHS, P. **A música moderna**. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.
- GRYNBERG, H. **Paulo Moura: um solo brasileiro**. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2011.
- HALL, S. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Acervos e pesquisas**. Maciel, Luis Carlos. **Edison Machado vendeu a bateria**. Revista Sombras (Sociedade de Música Brasileira), 1974.
- LEHMANN, B. **L'orchestre dans tous ses éclats**. Paris: La Découverte, 2003.
- _____. **O Averso da Harmonia**. (Trad. Elizabeth Travassos). Debates, Rio de Janeiro, nº2, p. 73-102, 1998.
- MARIANO, C. C. **Solo**. São Paulo: Leya, 2011.
- NAVES, S. C. **Da bossa nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- OCHOA, A. M. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003.
- RIVRON, V. **Blancs à la production et noirs à la percussion: les destinées sociales de la samba dans la radio brésilienne (années 1920-50)**. 2007.
- SARAIVA, J. M. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960**. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. Rio de Janeiro. 2007
- SANDRONI, C. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHAFER, M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SEEGER, A. **Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico**. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VIANNA, H. **O Mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar UFRJ, 2002.
- WAGNER, M. **Rio, cultura da noite: uma história da noite carioca**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.
- Referências fonográficas e audiovisuais**
- ANTÔNIO CARLOS JOBIM. **The composer of Desafinado plays**. EUA: Verve, 1963. 1 LP.
- BADEN POWELL e VINÍCIUS DE MORAES. **Os afro-sambas**. Rio de Janeiro: Forma, 1966. 1 LP (ca. 32 min).
- ÉDISON MACHADO. **É samba novo**. Rio de Janeiro: Columbia, 1963. 1 LP (ca. 29 min).
- ELIS REGINA E ZIMBO TRIO. **O fino do fino**. Rio de Janeiro: Philips, 1965. 1LP.
- JOÃO DONATO. **Muito à vontade**. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP. (ca. 30 min).
- _____. **A bossa muito moderna de João Donato e seu trio**. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP. (ca. 34 min).
- JOÃO GILBERTO. **Chega de saudade**. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. 1 78 RPM. (ca. 3min).
- JOHNNY ALF. **Diagonal**. Rio de Janeiro: RCA, 1964. 1 LP.
- _____. **Rapaz de bem**. RCA, 1961. 1 LP.
- JORGE BEN. **Samba esquema novo**. Rio de Janeiro: Philips, 1963. 1LP.
- _____. **Ben é samba bom**. Rio de Janeiro: Philips, 1964a. 1 LP.
- _____. **Sacudin ben samba**. Rio de Janeiro: Philips, 1964b. 1LP.
- LENY ANDRADE. **Estamos aí**. Rio de Janeiro: Odeon, 1965. 1 LP.

MOACIR SANTOS. *Coisas*. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 LP (ca. 32 min).

_____. *Ouro negro*. São Paulo: MPB, 2001. 2 CDs.

OS COBRAS. *Os Cobras*. RCA Victor, 1964. 1 LP

PAUL WINTER. Rio. EUA: Columbia, 1964. 1 LP.

RAUL DE SOUZA. *A vontade mesmo*. RCA, 1965. 1 LP.

SARAVAH. BAROUH, Pierre. *Biscoito Fino*. Brasil: 2005. 1 DVD.

SÉRGIO MENDES E BOSSA RIO. *Você ainda não ouviu nada!* Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 LP (ca. 30 min).

TAMBA TRIO. *Tamba*. Rio de Janeiro: Philips, 1962.

TENORIO JUNIOR. *Embaló*. Rio de Janeiro, RGE, 1964. 1 LP.

GLAUBER ROCHA. *Terra em transe*. Brasil: 1967. 115 minutos.

TURMA DA GAFIEIRA. *Turma da Gafieira*. Musi-disc 1956. HI-FI 1 - 10 polegadas.

_____. *Samba em hi-fi*. Musi-disc, 1957. 1 LP.

RESUMO

Este artigo aborda o movimento do *sambajazz*, que floresceu junto à *bossa nova* no contexto da modernização do samba que se deu entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960 no Brasil, com foco na cidade do Rio de Janeiro. O *sambajazz* se distingue da *bossa nova* pelo maior investimento na seção rítmica, ou “cozinha”, no jargão nativo. Esta prática, voltada para os ritmos da bateria, das percussões e dos baixos, caracteriza, entre outros fatores, a ligação do *sambajazz* com a tradição da batucada de samba e com a cultura afro-brasileira. Moacir Santos (Flores, PE, 1926 – Pasadena, EUA, 2006), um maestro negro do *sambajazz* cujo primeiro álbum foi intitulado *Coisas afro-brasileiras* (1965) e o baterista de samba moderno, Édison Machado (Rio de Janeiro, RJ 1934 - Rio de Janeiro, RJ, 1990), considerado o “inventor do samba do prato”, são músicos de *sambajazz* abordados no artigo. O movimento é relacionado ao conceito de *cultura popular mundializada* e problematizado a partir de sua relação de tensão com a *cultura erudita* e com a *cultura de massas*. O alcance internacional desta produção e o padrão de imigração destes músicos para o exterior em fins dos 1960 sugerem que o *sambajazz* consiste em uma rede transnacional de circulação de práticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE

Música popular. Cultura popular. Música negra. Samba-jazz. Bossa nova. Seção rítmica.

ABSTRACT

This article discusses the *sambajazz* movement, which flourished alongside *bossa nova* in the context of the samba modernization that took place between the late 1950s and early 1960s in Brazil, focusing on the city of Rio de Janeiro. *Sambajazz* is distinguished by the greater emphasis in the rhythmic section, or “cozinha”, in the native jargon. This practice focused on the rhythms of drums, percussions and bass, characterizes, among other factors, the connection of *sambajazz* with the national tradition of *samba batucada* and Afro-Brazilian culture. Moacir Santos (Flores - PE, 1926 - Pasadena - USA, 2006), a black *sambajazz* maestro whose first album was entitled *Coisas afro-brasileiras* (1965) and modern samba drummer Édison Machado (Rio de Janeiro - RJ 1934 - Rio de Janeiro - RJ, 1990), considered the inventor of “samba do prato”, are *sambajazz* musicians addressed in the article. The movement is related to the concept of globalized popular culture and problematized from its relation of tension with the art culture and with the mass culture. The international reach of this production and the immigration pattern of these musicians abroad in the late 1960s suggest that *sambajazz* consists of a transnational network of cultural practices.

KEYWORDS

Popular music. Popular culture. Samba-jazz. Black music. Bossa nova. Rhythm section.

Recebido em: 07/02/17

Aprovado em: 08/05/17

